

## Da Dubos a Rousseau e oltre

Enrico Fubini

---



**Edizione digitale**

URL: <http://journals.openedition.org/studifrancesi/3933>

DOI: 10.4000/studifrancesi.3933

ISSN: 2421-5856

**Editore**

Rosenberg & Sellier

**Edizione cartacea**

Data di pubblicazione: 1 juillet 2012

Paginazione: 257-267

ISSN: 0039-2944

**Notizia bibliografica digitale**

Enrico Fubini, «Da Dubos a Rousseau e oltre», *Studi Francesi* [Online], 167 (LVI | II) | 2012, online dal 30 novembre 2015, consultato il 10 janvier 2021. URL: <http://journals.openedition.org/studifrancesi/3933> ; DOI: <https://doi.org/10.4000/studifrancesi.3933>

---

Questo documento è stato generato automaticamente il 10 janvier 2021.



Studi Francesi è distribuita con Licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 4.0 Internazionale.

---

# Da Dubos a Rousseau e oltre

Enrico Fubini

---

- 1 Il problema del rapporto tra musica e parola, tra linguaggio dei suoni e linguaggio verbale è vecchio come il mondo e si potrebbe scrivere un imponente volume per raccontarne la storia. Tuttavia ci sono momenti nella storia del pensiero umano in cui tale problema ha assunto una rilevanza decisiva ed è diventato centrale nelle riflessioni dei filosofi. Il secolo dei lumi indubbiamente rappresenta un momento chiave nello sviluppo di questo problema perché apre la porta ad una nuova visione delle relazioni tra musica e linguaggio verbale. La piramide delle arti secondo cui in vetta c'è la poesia e al livello più basso la musica, classificazione ancora largamente sostenuta almeno nella prima metà del secolo XVIII, persino da Voltaire, era destinata non tanto ad un capovolgimento quanto ad un sovvertimento radicale che avrebbe visto musica e poesia in una situazione di complicità e di stretta relazione non più scindibile. Molti pensatori in particolare del Settecento francese hanno messo questo tema al centro della loro riflessione aprendo nuove strade non solo all'estetica musicale ma a tutto il pensiero estetico nella sua globalità.
- 2 La nuova attenzione dei pensatori settecenteschi a questo problema ha avuto origine senza dubbio dallo sviluppo prorompente del melodramma in tutta Europa. Nuovo genere nato all'inizio del XVII secolo, il melodramma è forse qualcosa di più di un nuovo genere: si tratta di una invenzione destinata a portare nuova linfa al linguaggio musicale, al teatro, e alla stessa poesia. Forse non è esagerato affermare che la nascita del melodramma e il suo sviluppo nella società Europea del XVII e soprattutto del XVIII secolo ha rappresentato una vera e propria rivoluzione nella storia della musica e delle arti. Il problema chiave posto dal melodramma era proprio la cooperazione o meglio la fusione di musica e poesia sulla scena teatrale. Ma questo fenomeno non poteva non suscitare interrogativi fondamentali e cruciali: questi due linguaggi che nella scala tradizionale delle belle arti si trovavano ai poli opposti e comunque apparivano così eterogenei e difficilmente avvicinabili, come potevano convivere e fondersi efficacemente e produttivamente? Il primo sembrava rivolgersi essenzialmente ai sensi e al nostro apparato emotivo, il secondo essenzialmente alla nostra ragione e alle nostre facoltà intellettive. Può esserci una parentela e una cooperazione tra i due

campi, tradizionalmente estranei se non nemici? Dal momento che il melodramma andava assumendo un peso non certo trascurabile nella vita e nella società settecentesca, è facilmente comprensibile come questi interrogativi, squisitamente filosofici ed estetici, diventassero centrali nelle riflessioni dei teorici dell'età dei lumi per le loro vaste implicazioni.

- 3 Nel corso del XVIII secolo si possono individuare due correnti per quanto riguarda il pensiero musicale: da una parte c'è chi si preoccupa di fondare e salvare l'autonomia e l'autosufficienza del linguaggio musicale, e Jean Philippe Rameau è in prima fila tra questi. Tale messaggio verrà sviluppato e troverà fertile terreno nel Romanticismo. Dall'altra si situa chi si preoccupa invece di trovare una nuova *logica* che permetta di fondare su nuove basi la coesistenza tra linguaggio musicale e linguaggio verbale. Sembrano due strade diverse e forse divergenti; ma rappresentano nondimeno vie che s'integreranno l'una con l'altra nel secolo che verrà, ma che già alla fine del XVIII secolo mostreranno la loro fecondità sul piano speculativo e al tempo stesso delinearanno anche il futuro sviluppo della musica.
- 4 Si può forse convenzionalmente fissare l'inizio di questo processo di rivalutazione della musica e soprattutto del nuovo modo di riflettere sull'unione di musica e parola con l'abate Jean Baptiste Dubos, autore nel 1719 del famoso trattato *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*; con questo ponderoso trattato Dubos inaugura la strada che troverà nei decenni successivi molti seguaci sino a Rousseau sul tema dei rapporti musica-poesia. È dubbio se Rousseau abbia mai letto le *Réflexions critiques* del Dubos, ma indubbiamente le idee in esso enunciate hanno avuto un'eco vastissima in tutto il secolo XVIII e non solo in Francia: non è azzardato affermare che la filosofia della musica di Rousseau non sarebbe stata possibile o sarebbe stata differente se non fossero esistite le *Réflexions*, in cui si ritrovano senza dubbio i germi del pensiero del filosofo ginevrino.
- 5 Nel XVIII secolo la musica era considerata presso la maggior parte dei trattatisti, filosofi e critici come un'arte minore e nelle gerarchie delle arti, così consuete durante tutto il Settecento, essa occupava l'ultimo gradino a causa del suo scarso o nullo potere semantico o, come si diceva a quel tempo, a causa del suo scarso o nullo potere d'imitazione. Ovviamente nell'estetica settecentesca il concetto chiave di *imitazione della natura* portava inevitabilmente ad una svalutazione della musica: cosa poteva mai imitare la musica se non pochi e forse inessenziali rumori del mondo naturale? Di per sé questa ridotta imitazione non permetteva la creazione di opere ragguardevoli; al più poteva servire nell'ambito melodrammatico, dove gli apparati scenici erano imponenti, a sottolineare ed esaltare temporali, lo scorrere dell'acqua, fruscii campestri, canti di uccelli e via dicendo.
- 6 Il Dubos non ebbe mai l'intenzione e neppure la coscienza di essere un rivoluzionario, neppure in materia di estetica ed ha ereditato pertanto il linguaggio e i concetti chiave dell'estetica settecentesca. È noto che nella famosa *querelle des anciens et des modernes* opta per gli *anciens*, qualificandosi pertanto come uno storico e un pensatore conservatore. Ma la grande novità del pensiero del Dubos consiste negli strumenti concettuali che usa per capovolgere molti giudizi e pregiudizi dei suoi contemporanei in fatto di estetica e nello specifico di estetica della musica, pur conservando per lo più il vecchio linguaggio.
- 7 Non c'è quindi da stupirsi più di tanto se nel titolo delle *Réflexions* non compare la musica: nel sentire comune è ovvio che l'arte per eccellenza fosse la poesia e in secondo luogo la pittura. La rivalutazione della musica, che a mala pena poteva considerarsi

un'arte al pari delle consorelle, avverrà nel contesto delle *Réflexions*, alla luce delle ampie premesse esposte nei primi capitoli: forse il Dubos non era neppure del tutto cosciente del fatto che la sua trattazione della musica ponesse problemi totalmente nuovi nell'ambito del pensiero settecentesco e dovrà passare un mezzo secolo perché gli spunti originali e possiamo ben dire *rivoluzionari* fossero raccolti e sviluppati da Rousseau, da Diderot, da Grimm e da tanti altri pensatori, soprattutto nella cerchia degli Enciclopedisti. In altre parole nella trattazione della musica, ma già in quella della poesia e della pittura, che precede quella sulla musica, il Dubos pone le solide fondamenta per sovvertire la ben nota gerarchia delle arti e per superarla in una nuova concezione in cui la poesia e la musica si trovino in una posizione di integrazione e non più di subalternità.

- 8 La sezione XLV del primo volume viene intitolata dal Dubos *Della musica propriamente detta* e così si apre:

Ci rimane da parlare della musica come terzo mezzo inventato dagli uomini per dare nuovo vigore alla poesia e per metterla in condizione di esercitare su di noi una maggiore impressione. Così come il Pittore imita i tratti e i colori della natura, allo stesso modo il Musicista imita i toni, gli accenti, le brevi pause, le inflessioni della voce insomma tutti quei suoni per mezzo dei quali la natura stessa esprime sentimenti e passioni. Tutti questi suoni, come abbiamo già detto, possiedono una forza straordinaria per emozionarci, perché sono i segni delle passioni, istituiti dalla natura da cui hanno ricevuto l'energia; le parole articolate invece non sono altro che i segni arbitrari delle passioni. Il loro significato e il loro valore è dato unicamente da quanto gli uomini hanno stabilito in un certo paese<sup>1</sup>.

- 9 Già in queste prime righe colpisce il fatto che la musica viene, almeno a livello di trattazione, equiparata alle altre arti. Anche per quello che riguarda l'oggetto delle sue imitazioni, non compare nessun accenno ad una possibile gerarchizzazione. Infatti troviamo nelle *Réflexions* espressioni di questo tipo: 'come il pittore imita....' così 'la musica imita tutti i suoni con cui la natura esprime sentimenti e passioni...'. Ogni arte dunque ha un suo campo specifico d'imitazione e non si può certo dire, nell'ottica tendenzialmente empiristica e sensistica del Dubos, che *sentimenti e passioni* siano meno importanti dei *colori della natura*, oggetto d'imitazione della pittura, dal momento che scopo dell'arte in generale è proprio quello di suscitare sentimenti ed emozioni. Ma nella citazione sopra riportata c'è ancora un altro elemento di grande importanza: la musica si serve di "*segni delle passioni, istituiti dalla natura*", mentre la poesia si serve di "*segni arbitrari delle passioni*". Di qui la musica deriva la sua forza, analogamente alla pittura perché anch'essa si serve di segni naturali e non arbitrari o convenzionali, come la poesia. Dubos non istituisce nessuna piramide delle arti ma tuttavia s'intravede nel suo discorso un capovolgimento rispetto alle tradizionali gerarchie settecentesche in cui la poesia si trovava sempre al primo posto, grazie ad un suo più alto contenuto intellettuale rispetto a tutte le altre arti. Sempre nella stessa citazione è da notarsi un altro particolare di capitale importanza: la musica sarebbe stata inventata per "*prestare una nuova forza alla poesia e per metterla in condizioni di suscitare in noi più profonda impressione*"; lasciando così intravedere l'idea che la musica ha poteri artistici – sempre nell'ottica del Dubos secondo cui l'arte è tanto più efficace quanto più colpisce la nostra immaginazione – superiori a quelli della poesia. Inoltre qui si apre una prospettiva che sarà poi sviluppata in modo sin troppo ampio nel terzo volume delle *Réflexions*, secondo cui musica e poesia si integrano e si completano l'un l'altra.
- 10 La musica trova quindi la sua destinazione più appropriata nella fusione con la parola poetica, vale a dire nell'ambito dello spettacolo melodrammatico, arte che pur

occupando un posto d'onore nella società settecentesca, attirava l'attenzione malevola di molti filosofi e critici: questo spettacolo veniva per lo più condannato in quanto ritenuto artificioso e diseducativo, fatto per venire incontro al cattivo gusto del pubblico, spettacolo di gran lunga inferiore al più forte, al più educativo e più tradizionale spettacolo tragico, declamato ma senza l'aggiunta inopportuna della musica.

- 11 Il Dubos – come si è detto – si mantiene ancora formalmente fedele al principio d'imitazione della natura e assegna a tutte le arti il compito d'imitarla; tuttavia, proprio per quanto riguarda la musica tale principio si rivela del tutto inadatto a comprenderne la natura. Da un punto di vista razionalistico – e questo non è il punto di vista di Dubos – si sarebbe dovuto concludere o che la musica non è arte in quanto non imita nulla, o che partecipa, anche se debolmente, del mondo dell'arte in quanto capace d'imitare i rumori della natura – e tale aspirazione non era estranea alla musica francese del tempo. Il Dubos, pur rimanendo nell'ambito di tali concetti, ritoccò appena il principio d'imitazione della natura affermando che la musica ha un suo campo particolare d'imitazione, cioè quello dei sentimenti. Si sa quale fortuna sarà destinata ad avere per tutto il secolo diciottesimo la formula che definisce la musica come imitazione dei sentimenti, e il Dubos è forse stato il primo ad usarla, seguito poi dal Batteux qualche decennio più tardi e poco oltre dagli Enciclopedisti. Il problema è di mostrare quali siano i mezzi di cui dispone il musicista per *imitare* i sentimenti, dal momento che i sentimenti sono qualcosa di astratto, di non tangibile, ma connaturati all'animo umano, e che si manifestano per lo più con pochi segni esteriori.
- 12 La musica quindi realizza lo stesso fine delle altre arti; non solo, ma, dalle parole del Dubos, emerge con chiarezza che esiste una segreta complicità e affinità tra la musica e il mondo dei sentimenti, per cui di fronte ad essi la musica appare in una posizione di privilegio rispetto alla poesia e alla pittura. Indubbiamente questa teoria sembra preludere alla concezione della musica di Rousseau; infatti il Dubos concepisce la musica come un'integrazione del linguaggio verbale, il quale è di per sé insufficiente e privo d'immediatezza perché frutto esclusivamente di convenzioni. È importante notare che egli si allontana dal pensiero di tutta la critica a lui contemporanea, che considerava la musica nel melodramma come un'aggiunta inessenziale, un ornamento dannoso al testo poetico, con la funzione di renderlo forse più facile e gradevole ad intendersi blandendo il nostro orecchio, ma a scapito però della sua drammaticità e soprattutto della sua verosimiglianza.
- 13 Per il Dubos la musica è un'arte come un'altra e sottostà quindi alle stesse regole della verosimiglianza e della convenienza: «I primi principi della Musica sono dunque gli stessi di quelli della Poesia e della Pittura»<sup>2</sup>. La musica ha una sua verità, e solo ponendosi in una prospettiva intellettualistica si può affermare che un melodramma non ha verosimiglianza perché sembra alla nostra ragione insensato che i personaggi cantino sempre in tutte le circostanze della loro vita e persino morendo. La verosimiglianza appare chiaramente da queste pagine più come un criterio di convenienza interna, che nasce da una regola intrinseca all'opera stessa, che come un criterio di adeguazione ad una realtà esterna. Si può parlare quindi di verità anche per il melodramma: «Vi è dunque una verità nei racconti delle Opere – afferma ancora il Dubos – e questa verità consiste nell'imitazione dei toni, degli accenti, dei sospiri e dei suoni che sono propri naturalmente ai sentimenti contenuti nelle parole. La stessa verità può trovarsi allora nell'armonia e nel ritmo di tutta la composizione». La verità

di cui parla qui il Dubos non è più la verità razionalistica come la intendeva il Boileau, ma la verità dei sentimenti di cui la musica rappresenta l'espressione, o meglio - per usare il linguaggio del Dubos - l'imitazione più diretta e naturale.

- 14 Riaffiora qui un concetto già espresso, anche se timidamente, in altre pagine: l'arte, e qui la musica in particolare, tende a cogliere il sentimento allo stato sorgivo, non ancora mediato dalle convenzioni linguistiche e intellettuali; l'arte, che dispone di segni naturali, come la pittura o la musica, anziché imitazione della natura, si può dire che in qualche modo venga a coincidere con la natura stessa o con gli stessi sentimenti nelle loro manifestazioni anche sensibili. Sospiri, accenti, inflessioni di voce, connessi all'espressione dei nostri sentimenti, sono già essi stessi musica. I segni naturali di cui si serve la musica «per aumentare l'energia delle parole che essa accompagna, devono dunque rendere le parole stesse più capaci di commuoverci»; perciò la musica non viene più a configurarsi come un'arte che fa appello solamente ai nostri sensi - e questa era l'accusa più comune che le si muoveva - ma «il piacere dell'orecchio diventa il piacere del cuore»<sup>3</sup>.
- 15 Anche per la musica il Dubos introduce le stesse distinzioni già introdotte per le altre arti: per un verso arte fatta per piacere solo all'orecchio, sfoggio di abilità tecnica, dall'altra musica opera del genio, musica che tocca il nostro cuore: «La musica in cui il compositore non ha saputo far servire la sua arte per commuoverci, la paragono volentieri a quei quadri che non hanno che bei colori, e a quelle poesie che non hanno che bei versi»<sup>4</sup>. La musica, viene spesso paragonata alla pittura e alla poesia senza che per questo si formi una gerarchia di valori, anche se il Dubos mette in luce le diverse possibilità insite nella natura di ciascuna arte. Come si era distinto tra soggetti adatti alla poesia e altri adatti alla pittura, o scendendo ancora più nei particolari, tra soggetti adatti ai vari generi letterari, così anche la musica non si presta ad accompagnare qualsiasi tipo di poesia, ma soltanto «i versi che rappresentano sentimenti si rivelano come i più atti ad essere messi in musica, mentre sono del tutto inadatti a ciò i versi che contengono descrizioni figurative»; anzi dai versi che esprimono sentimenti la musica nasce quasi spontaneamente: dalla sola lettura di essi nasce la musica perché essa è l'espressione inarticolata delle passioni.
- 16 Il Dubos chiaramente aspira a trovare un nesso intimo tra le due espressioni, quella verbale e quella musicale, un completamento reciproco che redima parola e musica da una loro intrinseca insufficienza e non solamente un avvicinamento o una giustificazione ad una ipotetica e forse improbabile loro cooperazione nello spettacolo melodrammatico. Su questa strada ritroviamo parecchi filosofi dopo il Dubos, a partire dal Batteux, dall'André, sino agli Enciclopedisti. La maggior parte di loro raccoglie l'eredità del Dubos, sviluppandola e cercando di articolarla in un sistema coerente. Ma tra tutti costoro spicca per la sua originalità Rousseau: il problema cruciale dell'unione di musica e poesia, già chiaramente posto dal Dubos, problema peraltro molto antico dal momento che queste due arti hanno nella storia della civiltà occidentale da sempre cooperato, viene ripreso dal filosofo ginevrino e messo al centro di una riflessione che comprende la natura stessa dell'uomo, della sua storia e della sua civiltà.
- 17 La rivalutazione del sentimento e delle emozioni come elementi costitutivi dell'individuo accanto alle facoltà razionali è comune a gran parte del pensiero filosofico del Settecento. Ma se questo dato è imprescindibile per giungere ad una nuova concezione della musica, della sua cooperazione con il linguaggio verbale, e al superamento dell'estetica dell'imitazione, non è ancora sufficiente per giungere alla

prospettiva rousseauiana secondo cui musica e poesia sono parte di un unico processo, le cui radici vanno cercate a ritroso, proiettando in un mitico passato l'immagine di un uomo integro nella totalità delle sue facoltà e delle sue capacità espressive. Non si tratta più solo di trovare una qualche pur debole soluzione al problema del melodramma e della sua inverosimiglianza: il problema è assai più vasto e il melodramma con le sue assurdità non è per Rousseau che un esempio che rientra in una prospettiva filosofica ben più ampia. La musica per Rousseau, come è stato di recente notato in un importante studio<sup>5</sup>, non ha rappresentato uno dei suoi tanti interessi, ma è stata una costante, uno dei poli centrali dei suoi interessi teorici e pratici. Dalle sue considerazioni sul linguaggio musicale infatti affiora tutta la sua visione del mondo, la sua concezione dell'individuo e della società.

- 18 Secondo una prospettiva rousseauiana, ma condivisa da altri Enciclopedisti, il linguaggio originario, grazie alla sua intrinseca musicalità, porta fusi in sé un elemento universale, capace di garantire la comunicazione interpersonale, e un elemento particolare e soggettivo capace di garantire l'espressione del singolo, la sua insostituibile particolarità. La base consonantica del linguaggio, con la sua articolazione, rappresenta, com'è noto, l'elemento universale, mentre le vocali, con la loro musicalità, rappresentano l'elemento soggettivo, individuale. La comunicazione autentica, completa, tuttavia non può che comprendere entrambi gli elementi in una loro intima unione. Il linguaggio privato della sua musicalità originaria, come diceva Rousseau, ma con lui anche Diderot, Grimm, Condillac e altri Enciclopedisti seppur con sfumature diverse, diventa afono, perde proprio la sua capacità di trasmettere anche i messaggi più razionali, perde il suo potere declamatorio, quello che solamente l'elemento musicale gli può conferire. Il messaggio verbale privato della sua musicalità mantiene sì il suo contenuto razionale, ma perde la sua capacità di trasmissione e di convinzione.
- 19 Può sembrare una contraddizione e forse in parte anche lo è, ma è proprio l'elemento musicale a conferire una legittimità comunicativa al linguaggio: in definitiva quindi l'elemento più soggettivo, più individuale, più legato ai sentimenti del singolo, è quello grazie al quale anche i ragionamenti più astratti possono essere comunicati, condivisi da altri e quindi possono concretamente realizzare la propria universalità. La musicalità del linguaggio che s'identifica col sentimento è dunque l'elemento socializzante del linguaggio di tutti i tempi, quello che permette alla voce umana in modo naturale di trasmettersi e di comunicare col prossimo. Il canto sembra allora la sola forma naturale e completa di comunicazione, non soggetta ad alienazione, creata al tempo stesso sia per i bisogni comunicativi che per quelli espressivi.
- 20 Ma cosa significa naturale? Si tratta di un concetto complesso ed ambiguo nel pensiero illuminista ed anche nella filosofia rousseauiana: in esso si trova inestricabilmente fusa l'idea di universalità con quella di particolarità. È naturale ciò che è universale o ciò che è particolare? È naturale la ragione con le sue leggi razionali o il sentimento e le passioni che vanno oltre la ragione o che le stanno accanto e che comunque sfuggono al suo dominio? La musica è naturale in quanto incarna una ragione universale, una legge numerica che sta alla base del suo linguaggio e forse dell'intero universo o è naturale in quanto *cri animal*, voce che sgorga con impeto irrefrenabile dal cuore, melodia che si dispiega e si snoda al di sopra e al di là di qualsiasi regola? Difficile rispondere in modo perentorio a questi quesiti nell'ambito del pensiero illuminista. Tutti i filosofi del Settecento però sono concordi nell'affermare che la natura si oppone all'artificio, alle

convenzioni, alle regole imposte o inventate dalla società e che quindi la naturalezza s'identifica con le strutture più profonde, più autentiche, più originarie dell'uomo. Ma il contrasto nasce nel momento in cui si cerca di dar corpo a questo ideale.

- 21 La naturalezza, si trova alle spalle, retrocedendo in un mitico tempo in cui l'uomo è allo stato di natura, ancora dotato delle capacità di esprimersi in un linguaggio immaginativo, sonoro e musicale, o si trova nel futuro, in un altrettanto mitico progresso civile in cui l'uomo potrà pienamente esplicitare la sua ragione, scoprendo le strutture razionali più profonde del mondo in cui vive, riuscendo a far tacere o perlomeno a mettere tra parentesi sentimenti e passioni proprie di un'epoca primitiva da superarsi con la naturale forza dei lumi? La musica dunque ci richiama a un mondo originario, dove l'espressione è ancora intatta e globale, o prefigura un mondo dove dominerà la legge adamantina del rigore razionale? A complicare questa alternativa va ancora ricordato che universalità e particolarità così come natura e artificio sono concetti che non si riferiscono solamente agli individui ma anche alle collettività, ai popoli, ai gruppi etnici. Un illuminista d'impostazione razionalistica può ritenere che universale è ciò che è comunicabile ad ogni uomo dotta; ma altri illuministi – come Rousseau – possono invece obiettare che il mondo dei dotti è tutt'altro che universale ma chiuso e settoriale, ristretto e accademico. Forse che non è più universale l'espressione di un popolo che si esprime attraverso la genuinità del linguaggio naturale che gli è proprio invece che attraverso le astratte convenzioni della scienza? Può dunque ancora reggere, alla luce di queste diverse posizioni, la rigida equivalenza naturale = universale? Vi è un sottile e complesso rapporto dialettico tra particolare e universale, tra ragione e sentimento, tra naturale e convenzionale, ed esso rappresenta l'*humus* più appassionante del dibattito all'interno del mondo illuminista e al tempo stesso l'eredità più stimolante che ha lasciato al mondo della Rivoluzione e del Romanticismo.
- 22 C'è una frase nell'*Essai sur l'origine des langues*, forse lo scritto più importante e più significativo, tra i tanti dedicati alla musica nella vasta opera di Rousseau, che può offrire occasione ad una riflessione sulla sua filosofia della musica: «I canti che consideriamo più belli, toccheranno appena un orecchio a cui non siano familiari; la musica è una lingua di cui si deve possedere il dizionario». Questa affermazione può risultare sorprendente se si scorre di poche pagine all'indietro il testo al capitolo XIV dedicato all'armonia, che si apre con una frase che può sembrare del tutto contraddittoria con quanto riportato: «La bellezza dei suoni è un fatto naturale»<sup>6</sup>. Questa oscillazione tra i due poli che, con linguaggio moderno, potremmo definire tra *natura* e *cultura* ci porta al centro della riflessione di Rousseau il cui pensiero è denso di feconde contraddizioni non sempre risolte. Nel testo ora citato Rousseau sembra proporre una visione della musica e in particolare della melodia come frutto di una scissione a causa degli effetti perversi della società e della civiltà: in *origine* vi era un unico linguaggio, il canto, che incarnava la totalità espressiva di un immaginario uomo primitivo in cui parola e musica non si erano ancora scissi. I suoni e la parola, che si sono resi autonomi e autosufficienti nel mondo in cui viviamo, così lontano dal mito del paradiso terrestre dell'uomo delle origini, appartengono al mondo della convenzione, cioè della cultura, della civiltà, del progresso, della storia, o appartengono alla natura? Non è facile rispondere in modo univoco a questi interrogativi che stanno alla base di tutto il pensiero del filosofo ginevrino. Da una parte, quando Rousseau afferma che esiste uno stretto legame tra la possibilità di creare un canto autenticamente espressivo, e la lingua che viene parlata in quel certo luogo, vuole senza dubbio



affermare che ogni linguaggio, in misura maggiore o minore, affonda le sue radici in un humus *naturale*, soggetto pertanto a perdersi, a corrompersi e ad essere sommerso da elementi *convenzionali*, come in effetti è accaduto, in particolare per i linguaggi nordici, il francese in prima linea. In realtà anche l'elemento melodico, che costituisce il nucleo più importante del linguaggio musicale, può avere lo stesso destino, e il suo fondamento *naturale* è soggetto allo stesso processo di corruzione e di perdita. Anzi si direbbe che una volta che melodia e parola si sono scisse e separate, perdano entrambi in modo pressoché automatico il loro fondamento naturale.

- 23 Cosa intendeva dire dunque Rousseau quando affermava che per capire la musica bisogna conoscerne il dizionario? Non sembra tale affermazione in contrasto con tutto ciò a cui si riferiva parlando del canto originario? E questo canto originario a quale epoca dell'umanità si riferisce? Non si esce da queste apparenti contraddizioni del discorso di Rousseau senza approfondire il concetto stesso di *natura*. Quando Rousseau si riferisce ai linguaggi *al plurale* e delinea la loro evoluzione e le loro trasformazioni alla luce di elementi *naturali*, quali il clima, i *bisogni* degli uomini, le loro attitudini, evidentemente formula un'idea di natura assai diversa da quella elaborata dalla lunga tradizione razionalistica secondo cui ciò che veniva definito come natura coincideva con l'universale. Rousseau forse per la prima volta fa coincidere natura con ciò che è singolare, con l'identità propria ad ogni individuo come ad ogni popolo.
- 24 Pertanto ciò che emerge con grande evidenza, avvicinandosi alla fine del secolo XVIII è che la *natura*, sempre più frequentemente identificata con il mondo delle passioni e dei sentimenti, trova la sua espressione più congrua nelle particolarità e nelle singolarità non solo degli individui ma anche dei popoli: i diversi linguaggi umani ne sono la testimonianza più evidente. Così se da un lato si può affermare che i sentimenti sono universali, comuni a tutti gli esseri umani, d'altro lato bisogna altresì ricordare che essi rappresentano al tempo stesso ciò che vi è di più gelosamente privato in ogni individuo. Anche a livello della collettività, il modo con cui un popolo esprime i suoi sentimenti e le sue passioni, costituisce proprio ciò che lo differenzia e lo distingue dagli altri popoli, il suo *unicum*. Dire quindi che la musica è naturale e perciò universale significa affermare in maniera quasi contraddittoria che essa è strettamente legata a ciò che di più intimo, di più personale vi è in un individuo come in un popolo.
- 25 Non è un caso che tra gli illuministi, nella seconda metà del Settecento, sia ben netta la differenza di opinioni tra chi accentua il valore delle differenze, delle particolarità, della varietà delle parlate, degli stili nazionali, e chi invece minimizzi tali differenze come inessenziali, ponendo piuttosto l'accento su ciò che apparenta tutti gli stili, su ciò che rende tutti gli uomini uguali; e non è un caso se tra questi ultimi, per quanto riguarda la musica, troviamo prima un razionalista quale Rameau e poi un musicista cosmopolita quale Gluck. Proprio quest'ultimo, in una lettera del 1773 al «*Mercure de France*» affermava che suo supremo desiderio era l'eliminazione delle «*différences ridicules*» tra i diversi tipi di musiche nazionali. Gluck alludeva evidentemente alle famose *querelles* che ancora imperversavano in Francia e all'enfatizzazione ideologica e strumentale, al di là di ogni realismo, delle supposte radicali differenze stilistiche tra la musica italiana e quella francese che avrebbe voluto vedere superate in nome di una superiore ragionevolezza. Ma la storia della musica e non solo della musica procedeva per tutt'altra strada da quella auspicata da Gluck, e semmai tendeva alla sottolineatura e all'esaltazione di quelle «*ridicole differenze*» che Gluck intendeva eliminare. Infatti per l'autore dell'*Alceste*, come già per Rameau e per l'ala più razionalista

dell'Illuminismo, le arti e la musica in particolare dovevano mirare a raggiungere valori di universalità e quindi di razionalità naturale, cioè quei valori che per essi coincidevano con i valori del mondo civilizzato, in altre parole con l'Europa dell'età dei lumi. Al di là delle particolarità nazionali, delle diversità stilistiche non essenziali, sarebbe emersa una musica risplendente nei suoi valori essenziali, fondata su principi naturali, su leggi universali. Tale posizione si è rivelata tuttavia nettamente perdente di fronte all'avanzata impetuosa dei nazionalismi e delle scuole nazionali, di fronte alla rivalutazione dei particolarismi di cui molti enciclopedisti, Rousseau in testa, si sono eretti a difensori.

- 26 Anche l'oscuro *cri animal* di cui parla Diderot, esprime infatti una nuova forma di universalità, un'idea di natura che si richiama a quell'elemento vitalistico, forse comune – senza che la cosa appaia in alcun modo scandalosa – all'uomo e all'animale, e in ogni caso preesistente non soltanto alla civiltà ma, ciò che più conta, alle convenzioni della ragione. Ma in definitiva, ci si chiede allora, le passioni, i sentimenti e le emozioni che sono l'anima dell'espressione musicale, sono individuali o universali? Si può forse tentare di dare una risposta, sempre rimanendo all'interno di un'ottica illuministica, affermando che la capacità di provare sentimenti, di esprimerli attraverso il linguaggio e il canto, di comunicarli e di manifestarli al prossimo attraverso gli accenti e le inflessioni delle parole è sì universale e quindi naturale presso tutti gli uomini e presso tutti i popoli; tuttavia i sentimenti e le emozioni sono per l'appunto sentimenti ed emozioni provati da un individuo o da una collettività e non possono esprimersi che attraverso un'espressione individuale, particolare e non attraverso convenzioni dotate di astratta e universale convenzionalità. Il sentimento è la sostanza vitale, più profonda, più gelosamente personale e privata degli individui e dei popoli e non è assimilabile o riducibile a una formula matematica o ad una convenzione vuota ed astratta stabilita tra popoli diversi. Universali dunque i sentimenti, nel senso che appartengono a tutti; particolari però le forme attraverso cui essi si esprimono. Universale è la capacità di esprimersi attraverso la musica, ma diverse le modalità musicali attraverso cui ogni popolo esprime se stesso.
- 27 Si direbbe che alla luce di questa nuova concezione, la natura, secondo Rousseau, deriva da un indefinibile impasto di storia e di metastoria, di naturale e di convenzionale, di ciò che astrattamente sta prima della civiltà e la stessa civiltà intesa come un processo in cui gli uomini aspirano a ritrovarsi insieme per uscire dalla solitudine della primitività e della barbarie. La musica, o meglio il canto, è ciò che fa sentire all'uomo che esistono altri uomini: le passioni e i sentimenti di cui il canto è segno ed espressione, non possono esistere nella solitudine. Il canto perciò è il primo segno che esiste una società. La degenerazione della società per un effetto perverso del *progredire* della civiltà è ciò che ha fatto degenerare anche il canto, scindendo la parola dalla melodia su cui si fondava e che le era propria.
- 28 Si può così intravedere il significato profondo che Rousseau attribuisce alla conoscenza di quel *dizionario* senza la quale l'uomo rimane freddo anche di fronte al canto più commovente. Non si tratta evidentemente di un dizionario di termini musicali, dizionario a cui forse pensava Rameau quando teorizzava l'armonia come linguaggio *naturale* nel senso di *universale*, e attribuiva alle varie figure dell'armonia significati emotivi prefissati. Il dizionario a cui allude più volte Rousseau è la lingua di ogni popolo, con la sua individualità, con le sue peculiarità che gli derivano dalla storia stessa vissuta da quel popolo, ed è perciò stesso un vocabolario non universale ma

proprio ad ogni comunità umana. La pienezza espressiva delle lingue, proiettata da Rousseau in una mitica e metastorica origine, può diventare anche un ideale da proiettarsi in un futuro messianico.

- 29 L'individuazione della scissione tra parola e musica, effetto ma forse anche causa della corruzione del mondo moderno, può trasformarsi anche in un'efficace arma di critica contro la società. Non per nulla Rousseau conclude il suo trattato con un capitoletto che ad una lettura attenta si rivela come centrale nel suo ragionamento, sul rapporto tra *le lingue e i governi*, che a tutta prima potrebbe sembrare una forzatura in un saggio in cui si dovrebbe trattare di tutt'altro, cioè dell'origine delle lingue e quindi della musica. «Vi sono lingue – afferma Rousseau – che s'accordano con la libertà: sono le lingue sonore, prosodiche, armoniose, il cui suono si percepisce molto da lontano...»<sup>7</sup>. Le lingue in cui non si è ancora verificato questa scissione tra parola e suono, tra significato concettuale e accento sonoro e melodico del linguaggio, sono le lingue consone alla democrazia: si tratta evidentemente di una democrazia mitizzata, democrazia che viene ad identificarsi con la Grecia antica o con immaginari paesi in cui vige una democrazia partecipativa, in cui tutto il popolo collabora alla conduzione della cosa pubblica. Non è importante che tale forma ideale di governo e di linguaggio forse non sia mai esistita, dacché l'uomo è uscito dalla foresta; ciò che è importante è la critica che ne emerge alla società attuale che viene identificata con una società autoritaria, priva di ogni democrazia partecipativa.

Le società hanno ormai assunto una forma definita; nulla viene più mutato senza i cannoni e gli scudi, e dal momento che non si ha nulla da dire al popolo altro che *date dei soldi*, glielo si dice con manifesti affissi agli angoli delle strade, oppure con soldati nelle case. Non c'è bisogno per questo di riunire nessuno; al contrario, bisogna tenere le persone lontane l'una dall'altra: questa è la prima massima della politica moderna<sup>8</sup>.

- 30 Rousseau identifica dunque il problema della democrazia con quello della comunicazione autentica e non alienata: non c'è l'una senza l'altra. Ma la comunicazione è autentica solamente quando si serve di strumenti che abbiano un certo grado di *naturalità*: «Le lingue – afferma ancora – si formano secondo un processo naturale, sui bisogni degli uomini; esse si trasformano e si alterano secondo le trasformazioni di questi stessi bisogni. Nei tempi antichi in cui la persuasione teneva il posto della forza pubblica era necessaria l'eloquenza. A che servirebbe oggi che la forza pubblica ha sostituito la persuasione? (...)»<sup>9</sup>. C'è dunque uno stretto rapporto tra lingua, musica, comunicazione autentica e società democratica. Dove prevale la comunicazione basata unicamente su strumenti convenzionali e dove la natura è stata soppressa non si può avere altro che un uomo alienato nelle sue facoltà fondamentali e una società autoritaria dove alla persuasione e alla partecipazione è stato sostituito l'ordine e la forza come unico elemento di coesione sociale.
- 31 Alla luce di queste precisazioni bisognerebbe riprendere in considerazione tutta la partecipazione di Rousseau ed anche di altri Enciclopedisti come D'Alembert, Grimm, Diderot, De Joucourt e dello stesso Rameau, alle vivaci *querelles* settecentesche sulla supremazia o meno dell'opera italiana o francese. Leggendo a distanza di tempo le cronache di queste dispute si rimane a volte stupiti della virulenza delle polemiche e sembra impossibile che di fronte a quello che poteva sembrare un mero fatto di gusto si accendessero battaglie così aspre. In realtà spesso dietro queste *querelles* vi erano problemi di ben altro spessore e forse, in epoca di severe censure, una discussione sulla supremazia dell'Italia o della Francia in fatto di opere poteva essere uno stratagemma

per poter parlare di ben altri problemi abilmente mascherati in una faccenda da artisti. Anche il libello di Rousseau *Lettre sur la musique française* è difficilmente comprensibile se non si tiene conto di questo più vasto contesto ideologico e politico anzitutto in cui senza dubbio s'inserivano anche differenze di gusto, la cui importanza però era del tutto marginale e spesso pretestuosa.

- 32 L'asprezza della battaglia per la musica italiana contro quella francese e la ben nota teoria di Rousseau secondo cui i francesi non avrebbero mai potuto avere una loro musica a causa della loro lingua, sembra del tutto sproporzionata rispetto all'oggetto della disputa, ma in realtà nasconde una ben più densa e importante battaglia per la difesa di altri valori ben più rilevanti, rispetto ad una mera questione di gusto. La battaglia in realtà era per una società più giusta e più democratica. Il mito della musica italiana negli scritti di Rousseau andava di pari passo con il mito della tragedia greca e della musica greca, realtà mitizzate ma del tutto sconosciute. Ma i miti spesso hanno una forza propulsiva che la realtà non ha, e questo è proprio il caso di Rousseau e delle sue teorie sulla musica che tanta importanza hanno avuto in tutto il secolo XIX sino a Wagner e oltre: non si può non ricordare che quando Rousseau scriveva i suoi saggi sulla musica la rivoluzione francese era alle porte.
- 33 Questo è forse il messaggio più importante che Rousseau ha lasciato ai suoi contemporanei e al secolo successivo, messaggio che è stato raccolto non solamente da tanti filosofi dell'età romantica ma dai musicisti stessi delle scuole nazionali: le loro opere infatti sembrano seguire sul piano operativo proprio il pensiero di Rousseau e farsi partecipe della sua battaglia in cui la musica si poneva come elemento non secondario nella creazione di una società migliore in cui l'uomo ritrovasse la perduta unità delle sue facoltà e la sua individualità personale e nazionale.
- 34 L'interesse manifestato dai primi romantici, da Herder anzitutto, per le musiche popolari, per quelle espressioni specifiche e insostituibili e intraducibili del genio di una nazione, conferma ciò che gli Enciclopedisti avevano già intravisto nelle loro vivaci *querelles*. Forse si può individuare un analogo percorso intellettuale, passando dal campo della musica a quello della politica, ricordando il modo con cui la rivoluzione ha concepito i sacri principi di *liberté, égalité et fraternité*: diritti universali, naturali, di tutti gli uomini e di tutti i popoli, ma che trovano la loro espressione, la loro realizzazione nelle costituzioni di ogni nazione, nelle norme proprie ad ogni popolo, diverse a seconda della propria storia, della propria origine e delle proprie condizioni. Forse la grande invenzione della rivoluzione, che affonda le sue radici nel pensiero degli Enciclopedisti, è proprio l'idea che l'universale può trovare espressione solamente attraverso l'individuale, il personale e il particolare; altrimenti l'universalità rimane astratta e vuota di contenuto.
- 35 Ma la storia degli uomini cammina sempre per vie più tormentate e spesso più violente e brutali rispetto alle dispute dei filosofi. Questa complessa e tortuosa dialettica tra universale e particolare tocca infatti nel secolo XIX uno dei suoi momenti più drammatici; ma non vi sarà certo nel futuro una facile soluzione a questo problema. Anzi esso rimarrà una delle costanti che segnerà la storia della musica e non solo della musica in modo drammatico durante tutto il secolo XIX e oltre.

---

## NOTE

1. *Riflessioni critiche sulla poesia e sulla pittura*, trad. italiana di M. BELLINI e P. VINCENZI, Aesthetica Edizioni, Palermo 2005, p. 177.
2. Cfr. Vol. I, sez. XLV.
3. *Ibid.*
4. *Ibid.*
5. Cfr. A. COLLISANI, *La musica di Jean-Jacques Rousseau*, Palermo, L'Epos, 2007.
6. Cfr. *Gli Illuministi e la musica*, a cura di E. FUBINI, ed. Principato, Milano 1969, p. 176.
7. *Ibid.*, p. 190.
8. *Ibid.*
9. *Ibid.*